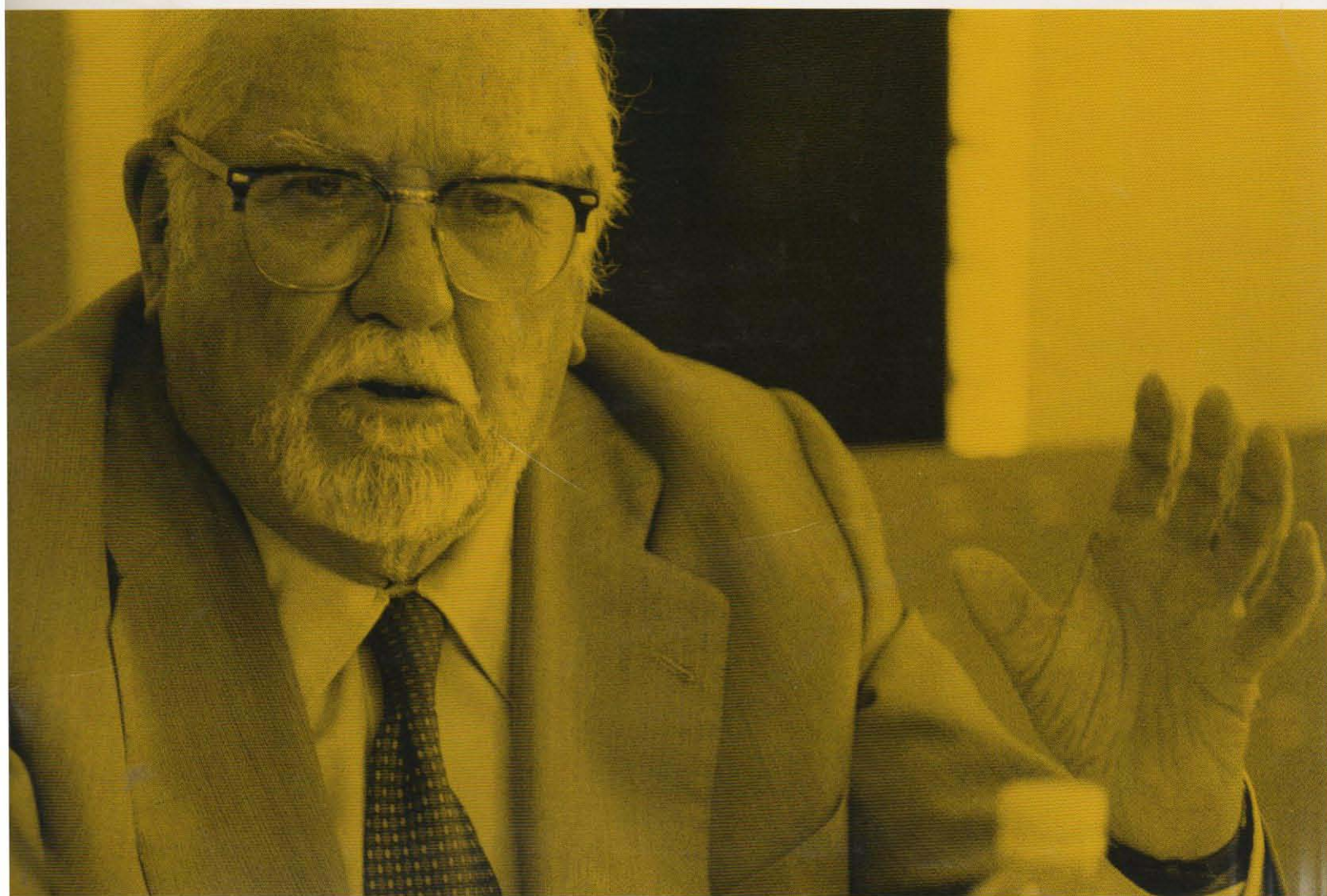


arquitectos 154
Información del Consejo
Superior de los Colegios
de Arquitectos de España
Número 00/2

Fernando Chueca Goitia
Medalla de Oro
de la Arquitectura
1998



Nota sobre la procedencia de las fotografías

Fototeca de información artística

Formada desde 1972 mediante la compra de reprints a archivos fotográficos de arte (Mas, Camarillo, Photoclub, etc.), y la recopilación de positivos fotográficos generados por la Administración. Su fondo contiene 85.000 positivos de gelatina de plata en blanco y negro, con formato predominante de 18 x 24 cm, e imágenes del periodo 1920-85. Su contenido es de monumentos y obras de arte, arquitectura popular, usos y costumbres. Conserva también el archivo gráfico de la Junta de Protección del Tesoro Artístico Nacional, con 3.000 positivos de 1936-39 y 8.000 imágenes de 1939-40 del Servicio de Recuperación del Patrimonio Artístico Nacional. Así como las donaciones de positivos fotográficos del Instituto de Cooperación con el Mundo Árabe en 1993, y del archivo de D. Jesús Hernández Perera en 1997. Entre sus archivos destaca el correspondiente a las fotografías de Joaquín del Palacio (Kindel), madrileño nacido en 1905, que trabajó acabada la guerra civil para el proyecto de Regiones Devastadas y posteriormente para la Dirección General de Turismo, los Coros y Danzas Nacionales, la Sección Femenina, y la Revisión Nacional de Arquitectura.

Responsable: Isabel Argerich Fernández
Laboratorio y digitalización: Juan José Mariñes

Archivo fotográfico Moreno

En 1955 el entonces Ministerio de Educación y Ciencia adquirió el «Archivo Fotográfico Moreno» o «Archivo Fotográfico de Arte Español», entrando así en posesión de uno de los más importantes archivos fotográficos de Madrid y, sin duda, uno de los más completos de los dedicados específicamente al arte en España. Es el resultado de más de cincuenta años de labor continuada realizada por su fundador, D. Mariano Moreno y quienes le sucedieron, hasta entrados los años 50, en su antiguo local del número 8 de la Plaza de las Cortes. Después de permanecer durante años en los depósitos del Museo Arqueológico Nacional, la Dirección General de Bellas Artes dispuso en 1966 el traslado del Archivo al entonces llamado Instituto Central de Conservación y Restauración de obras de Arte, Arqueología y Etnografía, sito en el Casón del Buen Retiro y, posteriormente, en el Musco de América. Si bien antes se habían realizado las primeras ordenaciones de sus fondos, y su positivado, así como el servicio de copias al público, es a partir de 1981 cuando se da al Archivo su organización definitiva y se establecen las pautas metodológicas con las que se ha llegado ya al registro y catalogación de la mayoría de sus fondos así como a su total positivación, sin descuidar las pertinentes medidas para su correcta conservación. El Archivo Moreno constituye, en sí mismo, una fuente documental de imprescindible consulta para el estudio de la Historia del Arte Español y del residente en España.

Al tratarse del producto de una labor realizada por encargos y con fines comerciales, no constituye un inventario sistemático y exhaustivo; sin embargo, la continua labor del autor y sus sucesores, ha dado como resultado una extensa colección—de más de 60.000 negativos—de gran utilidad para el investigador y no sólo por lo dilatado de sus fondos, sino también porque, dentro de ellos, se encuentran los únicos testimonios existentes de obras que desaparecieron por diversas circunstancias históricas, entre las que los avatares de la guerra civil española, es una de las más definitivas. Entre las muchas obras que se perdieron y de las que quedan como único vestigio los negativos realizados por Moreno, podemos señalar la capilla de San Isidro de la Iglesia de San Andrés y las obras que contenía, como es el caso de los lienzos de Rizzi y Correfio de Miranda; las ya inexistentes colecciones de muchos conventos e iglesias de Alcalá de Henares arrasadas en 1936, y muchas piezas de colecciones públicas y privadas definitivamente desaparecidas, así como monumentos y edificios destruidos.

Eduardo Segovia Guerrero

Archivo Ruiz-Vernacci

El Archivo fotográfico Ruiz-Vernacci fue adquirido por el Estado por O.M. de 14 de octubre de 1975. Contiene cerca de 50.000 imágenes, fundamentalmente placas de vidrio de gran formato. En sus fondos se conservan los valiosos negativos originales de J. Laurent, también se conserva obra de los sucesores, el último de los cuales J. Ruiz-Vernacci da nombre al Archivo. J. Laurent y Minier, francés instalado en Madrid durante la segunda mitad del siglo XIX, comienza su trabajo como retratista ampliando su actividad. Recorre el territorio español inventariando por medio de la fotografía las obras artísticas. Publicará catálogos detallando las fotografías a la venta. El primero que conocemos es el que corresponde al año 1861 y que se denominaba «Catálogo de los retratos que se venden en Casa de J. Laurent». El de 1863 es de «Las fotografías que se venden en Casa de J. Laurent», en él se ofrecen relatos de celebridades, trajes y costumbres nacionales, estereoscopias de España y Tetuán y reproducciones—por medio de la fotografía—de obras artísticas (Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862). Cuatro años después, es decir en 1867, ofertará el «Catalogue des principaux tableaux des musées d'Espagne» incrementando en 1868 con un «Supplément» en el que también aparecen esculturas. Significó una novedad el de 1872, ya que se titulaba «L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque» y la colección contenía más de 3.000 placas. En 1879 editará su «Guide du touriste en Espagne et en Portugal», conteniendo ya 5.000 y en octubre la «Nouveau Guide du touriste en Espagne et Portugal. Itinéraire Artistique». Publicará otros en 1896 y en 1898 y quizá algún otro, hasta ahora desconocido.

Su comercialización se realiza a través de sus «Casas» en Madrid y París, y cuenta con distribuidores en casi todas las provincias del territorio nacional, así como en Lisboa, Londres, Stuttgart, Viena, Bruselas y Roma. Vendidos los Fondos de la Casa Laurent en los primeros años de este siglo a J. Lacoste y Borde, éste seguiría incrementando la Colección ya que fue el fotógrafo oficial del Musco del Prado. Al igual que Laurent la difundirá por medio de la fotografía y la fototipia.

Carlos Teixidor

Estos archivos dependen en la actualidad de la Subdirección General de Información e Investigación de la Dirección General de Bellas Artes y Conservación y Restauración de Bienes Culturales, perteneciente al Ministerio de Educación, Cultura y Deportes e integran la llamada «Fototeca del Patrimonio Histórico Español» junto a las colecciones fotográficas de «Arqueología» y de «obras restauradas».

Monográfico Fernando Chueca Goitia, Medalla de Oro de la Arquitectura 1998.
arquitectos 154, vol.00/2.
editado por el Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España

Presidente
Jaime Duró Pifarré

Consejo de redacción
Elena Orteu Giménez
(secretario general CSCAE)
TESORERO
Carlos Vidal Sanz Ceballos
(decano COA de Castilla y León este)
CONTADOR
Ángel Mayor Villarejo
(decano COA de Asturias)
VOCALES
Ramón Queiro Filgueira
(decano del COA de Andalucía Occidental)
Antonio Cuevas Atienza
(decano del COA de Castilla-La Mancha)
Alberto Peñín Ibáñez
(decano del COA de la Comunidad Valenciana)
Francisco Javier Salazar Ruckauer
(decano del COA Vasco-Navarro)
José Juan García Sánchez
(director CSCAE)

Directores
Atxu Amann
Andrés Cánovas

Diseño y producción
gráfica futura

Administración
José Antonio Casas

Secretaría
Yolanda Espinosa

Publicidad
NEX de Publicidad, S.L.
Seminario de Nobles, 4, Entreplanta
28015 Madrid
Tel. 91 559 30 03. Fax 91 541 42 69
e-mail: nexpubli@arquindex.es

Redacción
Paseo de la Castellana, 12
28046 Madrid
Tel 91 435 22 00. Télex arqs-46004-e.
Fax 91 575 38 39

Imprime
artes gráficas palermo s.l.
Camino de Hormigueras, 175
Tel 91 777 67 12
28031 Madrid. ISSN 0214-1124
Controlado por OJD
Tirada 31.000 ejemplares
Depósito legal M-26 462-1975

El criterio de los artículos es responsabilidad exclusiva de su autor y no refleja necesariamente la opinión del Consejo Superior.

Agradecemos a los profesores Marías, Navascués y Sambricio el permiso para la reproducción de sus artículos.

Fernando Chueca Goitia

Medalla de Oro de la Arquitectura 1998

Presentaciones

- | | | |
|----|--|------------------|
| 38 | Semblanza de Fernando Chueca | Julián Marías |
| 42 | Arquitectura e historia en la obra de Fernando Chueca | Pedro Navascués |
| 54 | Fernando Chueca Goitia, historiador de la Arquitectura | Carlos Sambricio |

Selección de textos

- | | | |
|-----|--|----------------------------|
| 66 | <i>Invariantes Castizos de la Arquitectura Española</i> [1947] | Fernando Chueca Goitia |
| 78 | <i>La Catedral de Salamanca</i> | Kindel |
| 88 | Introducción a <i>La Catedral Nueva de Salamanca</i> | Valentín Berriochoa |
| 100 | <i>La Catedral Nueva de Salamanca</i> [1951] | |
| 100 | Preámbulo | Manuel Gómez-Moreno |
| 102 | Capítulo 5 | Fernando Chueca Goitia |
| 114 | <i>La Alhambra</i> | Kindel |
| 128 | <i>El Manifiesto de la Alhambra</i> | Juan Calatrava |
| 132 | <i>Manifiesto de la Alhambra</i> [1953] | Fernando Chueca Goitia |
| 144 | <i>El Museo del Prado</i> | Kindel |
| 152 | <i>Varia Neoclásica Vilanovina</i> | Pedro Moleón |
| 158 | "El Museo del Prado" en <i>Varia Neoclásica</i> [1983] | Fernando Chueca Goitia |
| 172 | <i>El Escorial I</i> | Kindel |
| 178 | <i>El Escorial, piedra profética</i> [1986] | Fernando Chueca Goitia |
| 183 | <i>El Escorial II</i> | Archivo Fotográfico Moreno |
| 192 | <i>Materia de recuerdos</i> [1967] | Fernando Chueca Goitia |
| 204 | Biografía / Bibliografía | |
| 208 | Créditos y agradecimientos | |

Pedro Moleón

VARIA NEOCLÁSICA VILANOVINA

La dedicación de Fernando Chueca al estudio de la arquitectura española del siglo XVIII inicia su obra como historiador antes que como arquitecto. En efecto, el primer artículo y el primer libro de los que es coautor, ambos de una fecha tan temprana como 1935 y ambos firmados junto a su compañero de cursos superiores en la Escuela de Arquitectura de Madrid, Carlos de Miguel, tratan sobre "La escalera del antiguo Ministerio de Marina" (*Arquitectura*, 1935) y sobre el *Modelo para un palacio en Buenavista*. Ventura Rodríguez (Madrid, Plutarco, 1935) y se publican cuando Chueca cumplía veinticuatro años y aun no había terminado una carrera que concluyó finalmente al año siguiente. Aquel primer libro anunciaba que los mismos autores tenían otro estudio en preparación, del que ya anticipaban su título: *La arquitectura española del 1800*, una obra que, aunque nunca llegaría a ver la luz, confirma la afición de ambos por el momento artístico convencionalmente denominado neoclásico y hace explícita su voluntad de continuar escribiendo juntos.

Una fecha posterior cierra un primer ciclo de estudios dieciochescos por parte de Chueca y corresponde al año en el que el libro dedicado a *La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva*, publicado en 1949 por la Dirección General de Arquitectura, vuelve a consignar la coautoría de Chueca y De Miguel, aunque en él se nos advierte que, en su origen, era un estudio premiado en el certamen promovido por la Academia de San Fernando en 1939 para conmemorar el bicentenario del nacimiento de Villanueva y que, para su edición, ha sido ampliado y corregido por el primero. Y Chueca tuvo en esta labor solitaria el acierto de ordenar un breve aparato de notas a sus capítulos, notas que remiten a los archivos de Palacio, de la Academia de San Fernando, y de Villa, e incluso de incluir unos valiosos apéndices documentales con la transcripción de manuscritos de la biblioteca de la Escuela de Arquitectura de Madrid hoy perdidos.

Entre la fecha de iniciación, 1935, y la de culminación de un primer ciclo con el libro sobre Villanueva, 1949, median las vicisitudes de una guerra civil y otros textos posteriores a ella en los que Chueca, ya en solitario, tematizaba nuestra arquitectura de la Ilustración componiendo un conjunto de textos dispersos que, visto con ojos actuales, tiene la virtud de reunir lo mejor, entre lo menos conocido por entonces, de la producción de sus principales creadores.

Recurriendo al mero enunciado de los títulos de sus artículos de este periodo, entre 1942 y 1949 Chueca publica en *Archivo Español de Arte* y en *Revista de Ideas Estéticas* ocho ensayos relevantes para nuestra historia de la arquitectura del Siglo de las Luces, a saber: "Ventura

Rodríguez y la escuela barroca romana" (AEA, 52, 1942), "Dibujos de Ventura Rodríguez para el santuario de Nuestra Señora de Covadonga" (AEA, 56, 1943), "Los arquitectos neoclásicos y sus ideas estéticas" (RIE, 2, 1943), "Geometría, memoria y estilo de la arquitectura" (RIE, 4, 1943), "Ventura Rodríguez en los Estudios Reales de Madrid: Un proyecto notable de biblioteca pública" (AEA, 64, 1944, con una primera parte de "Datos documentales" por José Simón y un "Comentario" final de Chueca), "Arquitectura, número y geometría" (RIE, 9, 1945), "Goya y la arquitectura" (RIE, 15-16, 1946) y "La arquitectura religiosa en el siglo XVIII y las obras del Burgo de Osma" (AEA, 88, 1949), este último texto en relación con obras de Francisco Sabatini y Juan de Villanueva.

Junto a lo anterior, Chueca publica entre 1944-47, en la revista *Arte Español*, tres artículos sobre el arquitecto José Martín de Aldehuela y su obra en Cuenca y Málaga además de dos breves biografías, las de Juan de Villanueva, en 1948, y Miguel de Inclán Valdés, en 1949, que dan incluidas en el "Nuevo Llaguno" que la *Revista Nacional de Arquitectura* estaba formando con contribuciones voluntariosas, aunque muy desiguales, de autores espontáneos.

Junto a todos estos trabajos relacionados con la arquitectura y los arquitectos de nuestro siglo XVIII hay que mencionar la publicación de los dos primeros libros que Chueca firma en solitario, esto es, *Invariantes castizos de la arquitectura española* (Madrid, 1947) y *La Catedral de Valladolid* (Madrid, 1947), publicados con un mes de distancia entre ambos, ya que, según sus colofones, *La Catedral* se acabó de imprimir en mayo e *Invariantes* en junio del mismo año. Con ellos y con todo lo anterior confirmamos que, al final de la década de los cuarenta, la vocación de Chueca como arquitecto historiador estaba firmemente asentada y más que probada ante el público. Y confirmarlo así es importante para entender una confesión que Chueca hace en un libro muy personal, un libro de memorias y poemas de juventud (*Materia de recuerdos*, Madrid, 1967) en el que, tras explicar que fue sancionado por el régimen de Franco en 1942 con la inhabilitación para ejercer la profesión durante diez años, escribe: «Entonces consideré que no tenía más remedio, ya que no podía hacer arquitectura, que contemplar la que otros habían hecho y decir algo sobre ella. De ahí viene mi condición de historiador, preparada por vocación pero ejercida por la fuerza de las circunstancias». Una vocación que está entendida por Chueca de un modo orteguiano si creemos, dicho con las palabras del filósofo, que «la auténtica vocación no coincide nunca con la profesión, sino que consiste en una interpretación original de ésta.»

Circunstancia y vocación marcarán la vida y la obra de Chueca y, en consecuencia, ser arquitecto y a la vez historiador de la arquitectura serán para él dos miembros de una misma ecuación vocacional, de un mismo programa vital.

Notas sobre dos principios de un método

En su doble calidad de historiador y arquitecto, es propio del modo de acercamiento de Chueca a la arquitectura del pasado una clara preferencia por interpretar los edificios verbal y gráficamente a partir de lo que ellos mismos hacen patente como obra construida, concediendo una importancia menor, mera confirmación y comprobación de los datos de la realidad, a los documentos de época y al trabajo de archivo, aunque en toda su producción de los años cuarenta la presencia de un fondo documental de investigación sea perfectamente constatable.

I.

En esta forma de análisis y de crítica arquitectónica simultánea, a partir del dato directo que ofrece la propia arquitectura, parece residir el primer principio del método crítico-histórico de Chueca, su idea de que el documento más fiable al que dirigir la atención es el propio monumento. De tal método dan fe sus primeros artículos citados y sus primeros libros y en él insiste también su producción posterior, confirmándonos, con una excepción única y significativa a la que luego me referiré, la radical convicción y la eficaz seguridad con que es aplicado.

Quizá el ejemplo más personal de la actitud característica de Chueca ante la crítica histórica de nuestra arquitectura lo encontramos en su libro, ya mencionado, *Invariantes castizos*, un libro que por su propia naturaleza pertenece al género del ensayo y que por su índole temática permite omitir cualquier referencia documental; es decir, un libro concebido para que nazca de la lectura directa de las obras que pone en relación, entendidas esas obras siempre como resultado construido, aunque idealizado en muchos casos de una forma significativa.

Insistiendo en esta reflexión sobre ese método de crítica y análisis histórico, basado en la lectura directa de la obra construida, entendida ésta como el más elocuente documento para la comprensión del significado y el valor de la arquitectura del pasado, con él Chueca entronca con una veta peculiar de la historiografía de la arquitectura en España, precisamente la escrita por arquitectos, que tiene en la secuencia generacional de Vicente Lampérez (1861-23), Leopoldo Torres Balbás (1888-1960), a quien Chueca reconoce siempre como maestro, y él mismo sus tres hitos fundamentales.

Una única y singular excepción, ya anunciada, se descubre en su libro *La Catedral nueva de Salamanca* (Salamanca, 1951), que tiene un revelador subtítulo: *Historia documental de su construcción*. Su gestación es tan especial que no puede ser entendida más que como excepción a la regla. Como es sabido, el libro se construye a partir de los documentos que se conservaban en el archivo de la Catedral, copiados en su totalidad por don Manuel Gómez-Moreno en dos temporadas de 1901 y 1902 y generosamente cedidos a Chueca para su utilización en el sentido que prefiriera. En la "Introducción" a su estudio, Chueca explica que en este caso la prioridad de la lectura directa del monumento queda relativizada, atenuada por la importancia del cuerpo documental, que se erige, en principio, en dato de igual rango que la obra para, mediante la puesta en paralelo de ambas fuentes, establecer un «sistema de mutuos contrastes» que enriquezca la localización de problemas y la aportación de respuestas.

Sin embargo, hay un momento en esta "Introducción" en el que vemos aflorar una clara preferencia por el presente vivo desde el que se construye la historia, por un presente que interpreta el pasado en presencia del monumento y, por tanto, actúa reconociendo y vivificando los problemas que esa presencia nos impone. Chueca escribe entonces: «hemos preferido intercalar los documentos en la parte viva del discurso», siendo la parte viva del discurso el texto actual, escrito desde el tiempo presente, en presencia de nuestros problemas vigentes, de la misma manera que lo que da vida a nuestro actual interés por el monumento no es tanto las soluciones que ofrece cuanto los problemas que nos plantea, que nos hacen sentir como nueva la emoción de su creación, nos hacen, en las palabras finales de la "Introducción" de Chueca «apreciar mejor su luz y sus múltiples facetas».

II.

Para cerrar estas notas sobre un método, quisiera mencionar muy brevemente el segundo de los principios de los que nuestro autor se va a valer para la crítica histórica de la arquitectura, y en el que va a ser maestro, entroncando de nuevo con otro de los medios irrenunciables para la historiografía de la arquitectura escrita por arquitectos, un medio que podría remontar de nuevo a Lampérez los orígenes de su genealogía, tal como don Vicente lo enuncia al final de la "Advertencia" a su libro *Historia de la arquitectura cristiana española* (Madrid, 1908). Me refiero a la narración gráfica y el análisis de las obras mediante dibujos propios, de diferente alcance y precisión, pero siempre dotados de una capacidad expresiva muy superior a la que demuestra el discurso verbal paralelo.

Pedro Monjeán

VARIA NEOCLÁSICA VILANOVINA

Es decir, no estaríamos hablando solamente del levantamiento de planos que ilustren de un modo meramente descriptivo las obras que se estudian, un tipo de planos que también Chueca realizará con todo rigor, un tipo de planos que, como atestiguan los libros de ilustres arquitectos-hispanistas como G.E. Street (*La arquitectura gótica en España* [1865], Madrid, 1926) y Otto Schubert (*Historia del Barroco en España* [1908], Madrid, 1924) acaban constituyendo un *corpus* gráfico en muchos casos todavía no superado y que, a pesar de sus respectivas fechas de edición, sigue siendo referencia obligada para todos los estudios posteriores. Hablamos también de dibujos más personales, más intencionales, dibujos que son, dicho con palabras de Chueca en 1947, «glosa y comentario gráfico de lo que se trata en el texto», dibujos sin escala, esquemas de análisis, calcos de síntesis, descomposiciones volumétricas, perspectivas de contrastes entre luces y sombras, abstracciones de partes y vistas parciales a pluma y mano alzada, técnica en la que Chueca encontrará terreno abonado para el lucimiento de su capacidad analítica.

La historia y la crítica de la Arquitectura desde dentro

Como arquitecto e historiador, en su circunstancia y vocación, sabiendo ver el monumento como documento y a través del análisis gráfico, Chueca parece situarse ante la obra de arquitectura reconstruyendo su pasado *desde dentro* de los problemas proyectuales, desde el dentro de la vida del edificio, asistiendo con ello al proceso histórico, y como tal cambiante, de su creación y su transformación, de su origen y de su evolución, tanto en el terreno de las ideas como en el de las contingencias de su verificación tectónica.

En efecto, su peculiar manera de interpretar la profesión ha sido a la vez la del arquitecto que sabe ver la genealogía histórica de los temas que elige desarrollar —recuérdense sus primeros proyectos en los concursos para una fuente monumental dedicada a Villanueva en Madrid (1941), para terminar la Catedral de Valladolid (con Carlos Sidro, José Subirana y Constantino Candeira en 1943) y para terminar la Catedral de la Almudena de Madrid (con Carlos Sidro, Premio Nacional de Arquitectura en 1944)— y que a la vez establece una directa relación entre las arquitecturas de las que tratan sus libros y los proyectos que tiene sobre el tablero. Recuérdese también, en este sentido, el caso del ya mencionado libro sobre la Catedral de Valladolid —posterior al concurso para su terminación, de 1943, en el que Chueca participa— e igualmente, por significativo de lo que inmediatamente vamos a tratar, el caso del proyecto de la segunda ampliación del Museo del Prado por Fernando Chueca y la publicación simultánea de su precioso análisis sobre el gran edificio de Villanueva:

El Museo del Prado (Madrid, 1952), un estudio en el que el arquitecto, que se encuentra en pleno ejercicio de su profesión, no puede dejar de tener hacia el objeto de su reflexión una mirada propia también del historiador.

Las vicisitudes de la ampliación del Museo del Prado por Chueca en colaboración con el arquitecto Manuel Lorente Junquera son conocidas, pero pueden ser recordadas aquí en sus rasgos fundamentales. En junio de 1952 ambos presentan un anteproyecto que tiene en mayo de 1953 su formulación definitiva y que es aprobado en noviembre del año siguiente para ser realizado en el plazo de diez meses bajo la dirección del, a la sazón, arquitecto-conservador del Museo, José María Muguruza.

La propuesta de Chueca-Lorente consistía en adosar a la primera ampliación sufrida por el edificio entre 1914-21, según proyecto de Fernando Arbós, dos nuevas crujías contiguas a las de Arbós y, como ellas, a cada uno de los lados de la Sala de Velázquez, paralelas a la gran galería original de Villanueva. La mayor defensa del proyecto consistía entonces para sus autores en que no alteraba la obra neoclásica al no entrar en contacto con ella, sino con las crujías añadidas modernamente a la espalda del edificio.

La pirueta intelectual que supone tal razonamiento resultaba ya entonces difícil de sostener en sí misma, ya que la ampliación de un edificio compositivamente cerrado, como lo estaba el Museo, implicaba una alteración importante del organismo arquitectónico completo, que se vería obligado a reequilibrar de nuevo su estructura interna para hacer frente a una tensión inesperada, a un peso añadido a su espalda, sobre todo cuando ésta se encontraba ya anteriormente sobrecargada por Arbós. Y si aquel razonamiento era en sus días dudosamente sostenible, hoy se nos presenta aun más difícil de entender, ya que al insistir en acumular nuevos espacios expositivos a la espalda de la obra de Villanueva se acabó propiciando y hasta legitimando una tercera ampliación del Prado, entre 1964-68, que lleva a la misma fachada trasera otras dos nuevas crujías al cubrirse los patios que mediaban hasta entonces entre las de Arbós y la gran galería central, con el resultado para todos conocido.

En consecuencia, hoy comprobamos que el actual laberinto de crujías paralelas que presenta el Museo del Prado a cada lado del cuerpo transversal central, tres crujías que son paralelas también a la gran galería, hace imposible orientarse en su interior, o comprender el orden de la disposición de su planta, o intuir qué recorrido es preferible

para visitarlo con la tranquilidad de no estar dejando sin ver una parte importante de lo expuesto, una parte perdida y después irrecuperable.

Paradójicamente, en el texto de Chueca de su libro de 1952 sobre el Museo, se lee: «Su disposición simétrica, sus entradas bien definidas, la claridad de sus circulaciones, hacen que su planta sea perfectamente comprensible para todos los visitantes, sin que les confunda ese intrincado dédalo de estancias y corredores que desorienta en tantos museos situados en antiguos edificios aprovechados o en otros contruidos con desorden al correr del tiempo.»

Es curioso que en el fino análisis del Museo del Prado que Chueca publica en aquel año de 1952, cuando está proyectando la segunda ampliación del edificio, no se produzca la crítica de la ampliación de Arbós. Sobre su intervención tan solo podemos leer: «La fachada posterior del Prado es hoy día invisible, oculta por unas construcciones modernas del arquitecto Fernando Arbós, que fueron inevitables para la ampliación de las colecciones pictóricas. (...) Si el lector siente curiosidad por conocer una composición de tipo distinto [a la de las otras tres fachadas], puede dar la vuelta al edificio para ver, aprisionado entre dos alas de construcción reciente, el ábside del gran templo imaginado por Villanueva». Quizá veleidades de un pragmatismo voluntarioso, con la excusa de lo necesario/inevitable, cegaron la capacidad autocrítica de Chueca sobre su proyecto y un criterio posibilista se impusiera al fin en la obra.

En definitiva, tras un trabajo anterior sobre “José Bonaparte y Madrid” (*Villa de Madrid*, 6, 1950), con aquel librito sobre el Museo del Prado (53 páginas esenciales que incluyen 14 figuras, trece de las cuales son dibujos del autor) cierra Chueca en 1952 sus contribuciones al estudio de nuestra arquitectura neoclásica hasta casi veinte años más tarde, es decir, hasta la aparición de un nuevo texto sobre arquitectu-

ras dieciochescas que lleva al público su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, pronunciado el 24 de junio de 1973 y titulado *Varia neoclásica*. El mismo título da nombre también a otro libro del propio Chueca, publicado diez años después del discurso por el Instituto de España, en el que se recogen tanto aquel texto de recepción académica como otros anteriores y posteriores a él. *Varia neoclásica* (Madrid, 1983) es finalmente un libro misceláneo, compuesto por el discurso que le da nombre junto a las ocho “Notas argumentales” y el “Comentario sobre las figuras” que acompañaron también su primera publicación, todo ello junto a tres artículos de la década de los años cuarenta, al texto completo del libro sobre el Museo del Prado y a otro texto entonces reciente, escrito por Chueca para el catálogo de la exposición sobre Juan de Villanueva que tuvo lugar en el Museo Municipal de Madrid en febrero y marzo de 1982: “Juan de Villanueva: su significación en la historia de la arquitectura española, su época y sus discípulos”.

Chueca reconocía en la primera de las “Notas argumentales” de 1973 que su principal aportación al estudio del Neoclasicismo la constituía su libro sobre Villanueva. En efecto, Villanueva, su vida y su obra, su época y su escuela, ha sido siempre el gran tema recurrente de la labor historiográfica de Chueca; en él encontró nuestro autor al epónimo con el que explicar todo un ciclo artístico lleno de ambivalencias y de contradicciones, en general más aparentes que reales: el Neoclasicismo es hoy para todos en España el estilo de Villanueva, mezcla de razón y pasión, juiciosamente libre. El nombre de Villanueva compendia toda una época y un sentir arquitectónico y la importancia que hoy todos concedemos a su obra tiene una deuda enorme y directa con la labor de Chueca como historiador. Reconocerlo radicalmente así, aquí y ahora, nos habla de su agudeza y sensibilidad al haber sabido verlo y de su persuasiva capacidad de comunicación al haber sabido transmitírnoslo.